

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

TEATR I FILM

wydanie

Nr 6 z dnia 31 Marz 1958

NOWE PRZEDSTAWIENIA — NOWE FILMY

WOJCIECH NATANSON

WARSZAWSKA PRZYGODA ANOUILHA



TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: ANTYGONA Jean Anouilha. Maciej Maciejewski (Chór). Reżyseria: Jerzy Rakowiecki, scenografia: Andrzej Sadowski

Pamiętamy powieść Chestertona *Człowiek, który był Czwartkiem* i jej adaptację teatralną. Groźni członkowie rzekomej organizacji anarchystycznej okazują się, jeden za drugim, szlachetnymi a nawet heroicznymi obrońcami harmonii, ładu i porządku.

Historia, z grubsza przypominająca owe chestertonowskie *qui-pro-quo* ideowe, wydarzyła się niedawno w Warszawie. Jej głównym, mimowolnym i nieświadomym bohaterem został Jean Anouilh, jako autor poematu dramatycznego *Antygona*.

Wydaje mi się rzeczą oczywistą — i jawnie wynikającą z tekstu — że anouilhowska *Antygona* nie ma nic wspólnego ze swą imienniczką helleńską. Zbieżność tytułu jest przypadkiem, wynikającym — jak się można domyślić — z ówczesnych warunków cenzuralnych. We francuskim wydaniu książkowym nie bez racji umieszczono pod tytułem datę: 1942. Paryż był miastem okupowanym, toczyła się wojna, nie można sobie wyobrazić, by sztuka grana wtedy na scenie paryskiej mogła się obyć bez ingerencji cenzorów Abetza.

Nie wszyscy pisarze godzili się działać i wystawiać swe utwory w takiej sytuacji. Nie czynił tego Mauriac, wszelkim nagabywaniem opierał się Salacrou. Jednakże w warunkach francuskich, całkowicie odmiennych od naszych, sam udział w życiu kulturalnym nie był uważany za czyn sprzeczny z patriotyzmem. Warto też pamiętać, że cenzorzy hitlerowscy nie byli specjalnie pojętni. Zdarzały im się gaffy wręcz zdumiewające. Zrezygnowano od nich przenikliwi funkcjonariusze carscy mieli też chwile nieuwagi. Teofil Syga w swej uroczej książce *Pierścień*

z lirą opowiada, jak zabronione najsurowiej przez Mikołaja I nazwisko Mickiewicza ukazało się w jednym z pism wileńskich z okazji tłumaczenia jednego z jego wierszy.

Anouilh dość wyraźnie uzmysłowił paryskiej widowni, że akcja jego *Antygony* dzieje się nie w Grecji, ale we Francji współczesnej. Strażnicy noszą francuskie nazwiska, rozmawiają o awansach i gażach, jak policjanci paryscy. Bracia Antygony (wspomniani w opowiadaniu Kreona) palą papierosy i zachowują się jak najnowocześniejsi chuligani. Krajobraz rzekomo „tebański” pachnie Sekwaną czy Loarą. Piastunka mogłaby nośić strój bretoński. Kreon ma sposób zachowania się i rozumowania wyższego oficera francuskiego, czy polityka ze szkoły Laval. Haimon jest rodzonym bratem młodzieńców, zaludniających współczesną powieść francuską. Nie trudno odróżnić to wszystko od celowo użytych anachronizmów Giraudoux czy Cocteau. Anachronizmy i aluzje mieszają się z helleńskim kolorytem w *Wojnie trojańskiej* czy *Maszynie piekielnej*. W *Antygonie* Anouilha sprawa Kreona nie jest problemem władzy i jej autorytetu. Chodzi wyraźnie (choć aluzyjnie) o ów kompromis między chwilową, przejściową, czysto taktyczną racją stanu — a duchem protestu i oporu, reprezentowanym przez Antygonę. Władza Kreona jest jak najbardziej ograniczona, mówi się o tym wyraźnie; na swoje usprawiedliwienie wytacza ten „władca” fatalny stan kraju, przypominający sytuację Francji ówczesnej. „Moja rola nie jest dobra — ale to moja rola — mówi Kreon. — Trzeba jednak by znalazł się ktoś taki, który się zgadza. Trzeba by byli tacy, co sterują barką. Woda zacięka ze wszystkich stron...” Jak dalece minimalistyczna, biedna i ubożuchna jest racja Kreona świadczy okrzyk Antygony: „Masz głowę kucharza! ...Mówiłeś o tym sam, przed chwilą”.

Antygona już w prologu „z zawrotną szybkością oddala się” od Ismeny i całego swego środowiska. Widownia paryska 1942 roku nie mogła mieć wątpliwości, że w tym co robi i mówi główna bohaterka kryją się aluzje do Eucha Oporu. Nie bez powodu rozpoczyna się sztuka owym powrotem Antygony z przechadzki o ciemnej porze brzoszku, gdy „świat jest jeszcze pozbawiony kolorów”. Kilka zdań bohaterki anouilhowskiej daje już smak tej upajającej chwili, w której piękno ogrodu na tym polega. „że nie myśli on jeszcze o ludziach”, że puste drogi nie słyszą halasu ludzkich stóp. Wystarczy kilka kwestii w dialogu Antygony z Piastunką, by zrozumieć jak gorąco i namiętnie bohaterka tej sztuki odczuwa instynkt życia. Istota tak vitalna nie wybiera dobrowolnie śmierci — bez oczywistej i nieodpartej racji.

Jakiej racji? Widzowie przedstawienia w Teatrze Dramatycznym miasta Warszawy mogli zauważyć bardzo znamienne, choć subtelnie zaznaczone, gesty grającej Antygonę Haliny Mikołajskiej. Gdy Kreon mówi o instynkcie vegetacyjnym u zwierząt, Mikołajska drgnęła; oto argument Kreona, który wywołał reakcje wprost przeciwe za-

merzeniom. „Jakież to marzenie dla królów, prawda? Zwierzęta! To byłoby tak proste!” Upodobnić ludzi do zwierząt, odebrać ludziom ich bunt i wolę walki, żądzę sublimacji, zdolność protestu, marzenia młodzieńcze — byłoby to na pewno uproszczeniem systemu rządzenia! Ale Antygona anouilhowska jest twarda i surowa, buntownicza i bezkompromisowa, jak wszystkie niemal bohaterki ambitniejszych sztuk tego pisarza: w każdym razie tak samo jak bohaterka *Sauvage*, *Janezka z Romeo et Jeanette*, *gorąca i nalwna nauczycielka z Répétition*, a przede wszystkim Joanna d'Arc ze *Skowronka*. Myślę, że niewiele można zrozumieć z dramaturgii anouilhowskiej, jeśli się zapomni o tym podstawowym jej prawie: grze młodości o piękno i czystość przeciw zgnilemu kompromisowi życia.

Analogia między *Antygona* a *Skowronkiem* sięga jeszcze dalej. Przecież najpiękniejszą sprawą w *Alouette* wydaje mi się ów wielki „chwyt” metaforyczny — tak niedoceniony przez niektórych naszych krytyków — polegający na „przesunięciu” koronacji czyli ideowego triumfu Joanny, jako symbolu jej pośmiertnego triumfu. W *Antygonie* racje szalonej i zrazu przez wszystkich potępionej, znającej nawet chwile załamania bohaterki, owej „sale bête”, jak sama mówi o sobie, istoty bez której „wszyscy żyliby spokojnie” — racje te ostatecznie zwyciężają. To one porwują wszystkich: najpierw Haimona, który bez Antygony nie może żyć, który od czasu balu uległ jej fascynującemu oddziaływanii; potem rozsądną i mało heroiczną Ismenę; potem Eurydykę.

Bądźmy dokładni. Wcale nie twierdzą, by Anouilh należał do „Résistance”, lub by ruch ten gloryfikował. Po prostu widział zjawisko i dał mu aluzyjny wyraz w swym dramatycznym poemacie. Mówić, że w sztuce gloryfikował on konformizm — to nieporozumienie, które przypomina mi wspomniane na wstępie *qui-pro-quo* chestertonowskie.

TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: ANTYGONA Jean Anouilha, Jan Swiderski (Kreon)



nowskie. Ale któryś z recenzentów warszawskich, nieuważnie słuchając tekstu i przekornie broniąc sprawy niepięknej, zidentyfikował Anouilha z racjami czy argumentami Kreona. Można i tak, w każdej prawdziwej sztuce teatralnej racje muszą być jakoś rozłożone, inaczej nie byłoby stercza ani akcji. Gdyby się ktoś uparł mógłby więc nawet w *Ryszardzie III* Szekspira znaleźć uzasadnienie czynów zdrajcy.

Dalej jeszcze w tej komedii omyłek posunął się recenzent „*Nowej Kultury*”, utalentowany poeta, Witold Wirpsza. Nie przeczę, że jego intencje były szlachetne. Skoro część recenzentów chwali Anouilha za rzekomą apologię konformizmu, trzeba przeciwnie zaprotestować. Otwierają się tu dwie możliwości. Pierwsza — zapewne bardziej żmudna — to sprawdzenie, czy rzeczywiście *Antygona* jest utworem „konformistycznym”. Druga — to zgromienie i zlekceważenie pisarza, obrzucanie go epitetami („Francuzik”), stwierdzenie, że *Antygona* to „namiastka”, itd. Ostatecznie Wirpsza dszedł do wniosku, że *Antygona* to przykład „jak się uprawia przy pomocy dobrego rzemiosła konformizm”, dotychczas zaś widziała Warszawa „w tej sytuacji kiepskie rzemiosło”. Myślę, że wspólnie z Wirpszą walczyli o sztuki, broniące buntu, swobody i niegdyś nia się ze złem, przeciw wszelkim kompromisom i, sprzecznej z sumieniami, polityce.

Zdaje mi się, że po zeszlorzonym przedstawieniu krakowskim, reżyserowanym przez Jerzego Kaliszewskiego, widownia nie nazwałaby sztuki Anouilha „uprawianiem konformizmu”. Nie byłoby sprawiedliwe twierdzić, by intencje Jerzego Rakowieckiego, reżyserującego sztukę w Teatrze Dramatycznym m. Warszawy, zmierzały do interpretacji sprzecznej z tekstem czy wola autora. Wydaje mi się nawet, że Rakowiecki czujnie przykładał ucho, dosłuchując się istotnego tętna anouilhowskiego utworu. Dowodem może być obsadzenie Haliny Mikołajskiej w roli Antygony. Nie była to wprawdzie mała i niepozorna dziewczeczka, prawie dziecko, jak ją sobie można wyobrazić czytając tekst. Lecz ostro zarysowana przez Mikołajską indywidualność Antygony — jej niezgoda na kompromis zaznaczona całym przebiegiem roli — nie powinna była pozostawiać wątpliwości (pomijając już nawet ową reakcję na „animalistyczny” argument Kreona).

Co do Jana Swiderskiego trudno powiedzieć, by sugerował swą grą dominującą rzekomo w sztuce rację Kreona. Groźność nie musi być słuszną; w tym wypadku wolbrzymienie twardości i surowości Kreona — wobec sugestywnej przemienności Antygony — wzmacniało nawet szanse strony przeciwej, znakomicie zresztą umiejącej się bronić. Miałbym w stosunku do tej roli inne powody do dyskusji. Wyobrażam sobie tebańskiego władcę jako uosobienie zdrowego rozsądku i pewnej nawet — udanej czy prawdziwej — dobroci. Swiderski, który wspinał operując głosem, mając bardzo szeroką jego skalę, nadał sobie cechy znużenia i grozy; był raczej wielkim władcą czy tyranem, niż uosobieniem „małej” i „ubożuchnej” racji. Nie mieścił się w formacie roli, przerażał ją.

Czym więc wyjaśnić małą przejrzystość, niejasność interpretacyjną warszawskiego przedstawienia? Myślę, że działało tu kilka powodów. Po pierwsze: spektaklowi zabrakło rytmu. Uchwycenie rytmu — który jest równocześnie narastaniem wrażenia, wzmacnianiem „siły uderzeń”, wyraźnym zmierzaniem do obranego artystycznie celu — jest ważne zawsze. W sztuce Anouilha, będącej poematem dramatycznym, sprawa ta jeszcze się zaostrza. Szczególnie pod koniec brakło teatralnego „tchu”; widzowie mieli wrażenie spektaklu, który się „nie kończy”, nie decyduje na kulminację i na finał. Zabrakło zupełnie owej ośniewającej feerii poranka, która na wstępie daje akcent piękna i uwypukla heroizm Antygony. Prolog, ukazujący złoczone postacie na małej scenie (chyba nie nadawała się dla celów



TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: ANTYGONA Jean Anouilha. Halina Mikołajska (Antygona) i Jan Swiderski (Kreon)

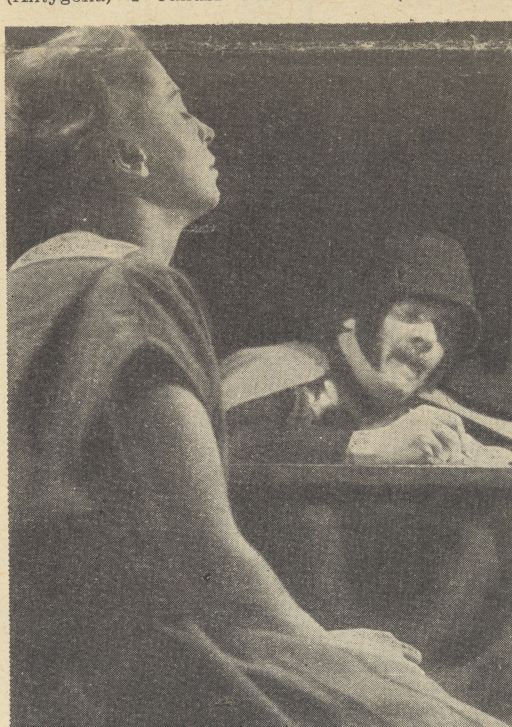
tej inscenizacji zbyt ciasna Sala Prób), nie stanowi poetyckiego punktu wyjścia.

W gruncie rzeczy, przedstawienie przeobraziło się w duet dwóch wybitnych indywidualności artystycznych: Mikołajskiej i Swiderskiego. Trzecim w tym gronie wydawał mi się jedynie Janusz Paluszkievicz, jako Strażnik, który drobniutki szczegółami — szczególnie w pięknie zagranej wraz z Mikołajską scenie pisania listu — osiągnął wrażenie prawdy.

Inna przyczyna nieporozumień to kostiumy zaprojektowane przez Andrzeja Sadowskiego. Wszystko przemawia w tekście, że postacie utworu powinny nosić stroje współczesne; zamiast tego ubrano je w pstrokate i dziwaczne kostiumy, spierające się z duchem utworu, wywołujące dezorientację i zamieszanie.

Wojciech Natanson

TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: ANTYGONA Jean Anouilha. Halina Mikołajska (Antygona) i Janusz Paluszkievicz (Strażnik I)



„Antygona” J. Anouilha w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy

Maciej Maciejewski (Chór), Irena Laskowska (Ismena), Bogusz Bilewski (Haimon), Janusz Paluszkievicz (Strażnik I), Halina Mikołajska (Antygona), Witold Skaruch (Posłaniec), Ludwik Skwierczyński i Stefan Wroncki (Strażnicy), Katarzyna Zbikowska (Piastunka), Hanna Parysevicz (Eurydyka), Jan Swiderski (Kreon). Reżyseria: Jerzy Rakowiec, scenografia: Andrzej Sadowski